

Géolocalisation : vous êtes ici Geolocation: You Are Here

Bénédicte Ramade

Number 103-104, Spring–Summer 2013

Espace cartographié
Space & Cartography

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/69092ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ramade, B. (2013). Géolocalisation : vous êtes ici / Geolocation: You Are Here. *Espace Sculpture*, (103-104), 31–35.

Géolocalisation : vous êtes ici Geolocation: You Are Here

Bénédicte RAMADE

Alors que le logiciel de géolocalisation d'Apple vient récemment de «perdre» deux utilisateurs en plein désert australien et que la Chine vient d'amorcer une contre-offensive satellitaire afin de proposer, d'ici à 2020, une alternative à l'hégémonie américaine du système GPS, notre rapport quotidien à la cartographie s'érode à grands pas et déréalise de plus en plus le lien entre le territoire et sa mise sur plan. Supplantée par le zoom satellite offert par Google™, la carte se voit aussi dépassée par la vue de rue du même logiciel (*Google Street View*), dispensant ainsi l'utilisateur de tout déplacement sur le terrain. Comme si les «exercices» conceptuels d'Art & Language visant, notamment, à placer isolément des états américains sur une page blanche (*Map Not to Indicate...*, 1967) avaient anticipé l'actuelle dématérialisation territoriale.

David Renaud, artiste français quadragénaire, a développé depuis la fin des années 1990 une pratique sculpturale de la cartographie qui ménage une expérience concrète au spectateur, plus habitué dans ce domaine aux observations planes. En effet, une longue généalogie d'artistes cartographes, géographes et aussi topographes pourrait être dressée afin de servir d'introduction à l'approche de Renaud, quoique la plupart se cantonne à la qualité originelle de la carte, sa bidimensionnalité. Si cet artiste n'échappe pas à cet atavisme en se livrant lui-même à des retouches de cartes, des jeux graphiques et picturaux,

While Apple's geolocation software recently "lost" two users in the middle of the Australian desert and China announced that it will begin a satellite counteroffensive, proposing an alternative to the American GPS hegemony by 2020, our everyday relationship to cartography is rapidly deteriorating and the connection between territory and its mapping is increasingly eroding. Supplanted by Google's satellite zoom, the map is also being overtaken by the same software's "street view," which spares users the trouble of traveling on the ground. It is as though Art & Language's conceptual exercises, notably those seeking to isolate American States on a blank page (*Map not to indicate...*, 1967) had anticipated the current territorial dematerialization.

Since the end of the 1990s, David Renaud, a forty-year old French artist, has developed a sculptural practice of cartography that generates a concrete experience for viewers, who are more accustomed to planar observations in this field. In fact, in order to introduce Renaud's approach one could draw up a long genealogy of cartographer, geographer and also topographer artists, who tend, for the most part, to limit themselves to the map's original characteristic: its two-dimensionality. Though this artist does not escape this atavism, for he himself retouches maps and engages in graphic and pictorial games, the way in



David RENAUD, *Îles Antipodes*, 2006. Frac Lorraine.
Photo: avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Galerie Anne Barrault/courtesy the artist & Galerie Anne Barrault.

l'exploitation qu'il fait du rapport à l'échelle et à la volumétrie fait basculer la lecture du spectateur dans un arpentage attentif, voire prudent, une exploration *in vitro* de l'univers de la géographie et ses atours cartographiés.

ÎLES KERGUELEN, 2002

Il existe des «cailloux» perdus en pleine mer à plusieurs milles nautiques des côtes qui nécessitent, lorsqu'on les cherche sur Google™, de *dézoomer* si l'on veut parvenir à les localiser plus précisément. Autrement, ils ne sont qu'une croûte au milieu du bleu azuréen qui caractérise les étendues d'eau selon les codes cartographiques. Lorsqu'on s'intéresse aux terres isolées au milieu des océans, il faut constamment augmenter le rapport d'échelle pour évaluer sa position sur la planisphère et parvenir ainsi à se repositionner mentalement. David Renaud enrichit ce réflexe d'une complexité ambiguë lorsqu'il place les îles australes des Kerguelen au milieu de la salle d'exposition du Credac, en 2002. Pour cet espace en léger dévers, il a placé au sol la reproduction à l'échelle 1/25000° d'une représentation topographique de ces îles dédiées à des résidences scientifiques, offrant au visiteur d'expérimenter physiquement la sensation d'éloignement. C'est une conquête du lointain, notion davantage associée au paysage, que reconditionne Renaud en livrant le corps de son visiteur à l'appréciation pleine et entière d'une modélisation faite lieu. Le zoom, la vue cavalière, le survol, le passage du macro à la vue générale et inversement, ne sont plus de simples vues de l'esprit, mais appartiennent au registre de la sculpture et à celui du corps articulé. Toutes ces forces sont convoquées pour se mesurer à cette échelle abstraite s'il en est, mètre étalon des cartes de l'Institut géographique national dédiées à la randonnée et au tourisme. Comme on mesure une distance à grandes enjambées, on tentera avec l'œuvre de David Renaud d'appré-

which he works with our relationship to scale and volumetry alters viewers' readings by involving them in an attentive, even prudent, surveying; in an *in vitro* exploration of the world of geography and its cartographic attire.

ÎLES KERGUELEN, 2002

Several thousand nautical miles from any coast, these islands are "pebbles" lost in the middle of the ocean. If you search for them on Google, you will need to zoom out to locate them more precisely. In other words, they are but a crumb in the blue azure that characterizes expanses of water, according to cartographic codes. To identify the lands isolated in the middle of the ocean, you must constantly adjust the scale to evaluate your position on the world map and situate yourself mentally. In 2002, David Renaud enhanced this reflex with complex ambiguity by placing the Southern Kerguelen Islands in the middle of the Crédac exhibition room. The topographic 1:25000-scale reproduction of these islands dedicated to scientific residencies was displayed on the floor of the slightly slanted space, thus allowing viewers to physically experience the sensation of remoteness. Renaud reshapes this conquest of the far—a notion that is more readily associated with landscape—by physically inviting the viewer to fully assess a model that has been turned into a place. The zoom, the overview, the bird's eye view, the passage from the macro to the general and the reverse, are no longer simply conceptual but are now part of the register of sculpture and that of the articulated body. All these means are brought together to confront this abstract scale par excellence, this standard measure of the National Geographic Society's hiking and tourism maps. Just as one measures a distance with large steps, we—who are more accustomed to handle paper maps—will attempt to

use David Renaud's work to estimate a 1:25000 scale within its appropriate measure. At the Frac Lorraine, the same-scale mural representations of the *Îles Antipodes*, *Îles Snares*, *Îles Campbell*, *Îles Bounty* (2006) shown on the four exhibition walls (the surface of which varied between 32 m² to 55 m²) incited viewers to geolocate themselves like a military strategist by using the display surfaces as positioning screens vis-à-vis these islands whose names evoke fiction and adventure. Once again, the entire body had to physically adjust and move in order to travel across this territory, which was made to fit perfectly within the limits of the gallery space. In reversing the reflexes currently being conditioned by Google, Renaud casts this geography into the real and makes it conditional to the site where it is shown as well as to its scale of reference (for national cartography).¹ In sitting side by side without being fused, these two realities enhance the *physicality* of the experience. The map's orientation function is diverted. You are here without really knowing where here is; a paradoxical effect of the white cube, the apparent neutrality of which Renaud heightens in order to better analyze the cartographic aporia.² It is at the core of this tension zone that the artist deconstructs geography with its own instruments.

EVEREST II, ALT. 8848 m, 2008

With the passage to sculpture, David Renaud highlights his deconstructive exploration of what underpins maps. In *Everest II*, the mythical summit is placed on a cylindrical openwork wooden frame. This is a modest and technical pedestal without charm, an orthonormal framework that in a way recalls the rigorous grid governing maps. The zone of disagreement between the map and its geographic representation is highlighted through this device whereby a mountainous shell supports a hollow mountain. This empty shell, which derives its overbearing stature from its simple attire, no longer conforms to the strict chromatic and stylistic nomenclature of geographic maps. The *Everest* is made of wood and painted a

David RENAUD, *Everest II*, alt. 8848 m, 2008. Photo: avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Galerie Anne Barrault/courtesy the artist & Galerie Anne Barrault.



cier à sa juste mesure une échelle au 1/25000^e, plus habitués que nous sommes à manipuler une carte papier. Au Frac Lorraine, les représentations murales à la même échelle des *Îles Antipodes*, *Îles Snares*, *Îles Campbell* et *Îles Bounty* (2006) sur les quatre murs d'une salle d'exposition (dont les surfaces variaient de 32 m² à 55m²) amenaient le spectateur à se géolocaliser comme un stratège militaire, usant des cimaises comme d'écrans de positionnement face à des îlets aux noms inspirant l'aventure et la fiction. Une fois de plus, l'ajustement et la chorégraphie du corps entier participe de l'expérience du territoire à parcourir, parfaitement ajusté à celui permis par l'espace d'exposition. Dans ce retournement des habitus actuellement conditionné par Google, Renaud plonge cette géographie dans le réel, conditionnelle¹ au lieu qui l'accueille autant qu'à son échelle de référence (pour la cartographie nationale). Ces deux réalités se frottent sans s'amalgamer et accentuent la *physicalité* de l'expérience. La carte voit sa fonction localisatrice se dérouter. Vous êtes ici sans trop savoir où au juste, effet paradoxal du *white-cube* dont Renaud exacerbe l'apparente neutralité² pour mieux analyser l'aporie cartographique. C'est au cœur de cette zone de friction que l'artiste déconstruit la géographie avec ses propres armes.

EVEREST II, ALT. 8848 m, 2008

Avec le passage à la sculpture, David Renaud accentue son exploration déconstructrice du dessous des cartes. Dans *Everest II*, le sommet mythique prend place sur un châssis de bois cylindrique ajouré, socle modeste et technique sans charme, armature orthonormée qui n'est pas sans rappeler la rigueur de la grille ordonnant les cartes. Avec un tel dispositif pour soutenir une montagne creuse, la coque montagnaise souligne cette zone de mésentente entre la carte et la représentation géographique. Cette coquille vide, dont l'arrogance tient à ses simples atours, a pris ses distances avec la stricte nomenclature chromatique et stylistique des cartes géographiques. L'*Everest* est fait de bois peint uniformément en gris ou blanc selon les versions, accumulations de strates pour autant de courbes de niveaux d'une implacable régularité. David Renaud met en porte-à-faux l'impérieux relief, sa superficie, sa taille, en exhibant ses entrailles béantes et évidées. La maquette répond aux strictes références d'échelle de représentation : 1/2000^e pour la verticale contre 1/3333^e pour l'horizontale. Rigueur toujours comme pour mieux souligner le dérèglement patent du quadrillage qui sert de soubassement par l'entropie géologique qui a conduit à la forme complexe du sommet. La montagne mythique s'est mue en trophée, comme on en ferait un d'une tête de gibier, évidée, statufiée. *Everest II* est une victoire qui se collectionne, un exploit dont on peut faire le tour, jauger les aspérités, sonder le relief, comme on le ferait avec une *Daphnée* en ronde-bosse. La saturation chromatique ajoute à cette déréalisation donnant l'illusion optique d'une taille laser de haute précision, tandis que Renaud ne cache rien de l'artisanat patient qu'il a fallu mettre en œuvre pour réaliser la forme. Le rapport à la circularité qu'implique la pratique d'*Everest II* renvoie à une mécanique appréciative ancestrale de la géolocalisation qui passait par les planisphères et autres globes sur axe. Ainsi, il fallait faire tourner le monde devant soi suivant une révolution subjective pour y trouver sa place. Désormais, c'est le sujet qui tourne autour de son objet pour s'y positionner, un renversement de hiérarchies qu'entretient le travail de David Renaud. En photographie, il fallait le plus souvent placer un témoin dans l'image pour apprécier l'échelle d'un lieu monumental, établir un rapport avec le réel du regardeur. Ici, la lecture corporelle effectue cette vérification, poussant l'espace d'exposition vers une territorialisation, une temporalité incarnée, loin des spéculations cartographiées. La géographie selon Renaud indique moins qu'elle ne généralise, perd plus qu'elle ne rassure, tout en permettant d'expérimenter avec l'échelle 1 du corps la théorie abstraite du 1/2000^e. Un pied dedans, un pied dehors : celui qui pensait explorer dans

uniform grey or white, depending on the versions. It is an accumulation of strata translating the many contours with unyielding regularity. David Renaud places the imperious relief, its area and size in a tenuous position, by exhibiting its gaping and gutted entrails. The model respects the strict scale references of 1:2000 for the vertical versus 1:3333 for the horizontal representation. This always precisely emphasizes the obvious unbalance of the grid layout that serves as the base for the geographical entropy, which has led to the complex form of the summit. The mythical mountain has been transformed into a trophy, gutted and turned into a statue like the head of a game animal. *Everest II* is a victory to be collected, an exploit that one can walk around, as one would with an in-the-round *Daphne* sculpture to examine its rough edges and probe the depth of its relief. The chromatic saturation adds to this representation, creating the optical illusion of a high-precision laser cut, although Renaud makes no bones about the painstaking craftwork that was required to produce the work. The relationship to circularity implicit in the work of *Everest II* refers to the ancestral estimation mechanics of geolocation based on world maps and terrestrial globes. In this case orientation proceeded from a subject who revolved the world in front of him or herself. Henceforth, it is the subject that revolves around his or her object to position him or herself; an inversion of hierarchies that David Renaud's work addresses and seizes upon. In photography, one usually had to place a person in the image to give the scale of a monumental place and link it to the viewer's reality. Here it is the viewer's body that carries out this verification, thus territorializing the exhibition space and endowing it with a temporal dimension—far from cartographic speculations. In allowing one to experience the abstract theory of the 1:2000 scale via the 1:1 scale of the body, Renaud's geography is less about indicating

David RENAUD, *Fuji-San II*, 2003. Photo : avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Galerie Anne Barrault/courtesy the artist & Galerie Anne Barrault.



un fauteuil peut oublier son confort, car pour faire expérimenter la cartographie à l'ère Google, David Renaud doit bousculer les certitudes.

FUJI-SAN II, 2003

Ainsi, le vénérable mont nippon, icône absolue revue et corrigée par David Renaud, s'est métamorphosé. Pourtant, tout est là : forme, courbes de niveau, la reproduction modélisée répondrait presque aux missions didactiques et pédagogiques du genre. Pas étonnant que la délicate construction de moquette rouge ait été exposée à la galerie des enfants du Centre Georges-Pompidou. Mais passée au rouge, la montagne sacrée, cette terre de légende et marqueur de l'identité nipponne, se déréalise une nouvelle fois. L'incarnat vient contredire le réalisme du volume, la clarté du rendu. Les nomenclatures en viennent à être bousculées et l'expédition rétinienne finit par généraliser le mont Fuji pour n'être plus qu'une simple montagne, un objet d'observation circonscrit. Dépouillé de ses arguments géographiques, de ses codes de représentations, le symbole est devenu une agréable montagne miniature. Sans doute l'arbitraire de la coupe y est-il pour beaucoup dans cet effet qui conduit à fictionaliser l'existant. Un échantillon, prélèvement d'un autre monde, voilà à quoi ressemble *Fuji-San* : pas étonnant que David Renaud, après avoir beaucoup sondé la géographie, ne s'éprenne désormais de science-fiction. Lorsqu'il prélève la *Basse Mana S.E., Guyane Française*, 2005, la moquette rouge s'accumule sur une surface circulaire, les reliefs extrapolent des paysages de Mars, l'esthétique basculant alors du côté du fantasme bien que les données de référence, elles, continuent à informer avec rigueur.

COL DE LARCHE, 2011

En revenant sur terre, l'affaire ne se simplifie pas pour autant lorsque l'expérience se transpose sur un site, dans un paysage cette fois. La carte est implicitement liée au paysage, ce sont deux représentations, l'une mathématique, l'autre subjective, qui ont fini par se superposer dans le sens commun. Chez David Renaud, c'est une autre histoire. S'il n'a plus le *white-cube* comme lieu standard à partir duquel retourner les codes du cartographique, la réalité du paysage va nourrir une déconstruction plus critique encore. Au col de Larche, sur la frontière franco-italienne, David Renaud a élaboré une table d'orientation qui contraint le marcheur à ne pas pouvoir faire coïncider la vision de l'artiste avec celle du paysage. Au sein d'un podium circulaire niche une représentation en acier des lieux mêmes employant un système à niveaux concentriques semblable à celui de la sculpture *Everest II*. La sculpture livre autant son dessous que ses reliefs, donnant une impression totalement artificielle des lieux environnants, induisant leur nature fabriquée de la géographie et du paysage.

La zone est entourée d'une dalle comprenant l'information désignant,



than generalizing, more about loss than reassurance. Half in and half out: armchair explorers can leave their comfort behind, because to make us experience cartography in the Google era David Renaud is bound to shake up our convictions.

FUJI-SAN II, 2003

The revered Japanese mountain, this absolute icon has undergone a metamorphosis after passing through David Renaud's hands. Yet, everything is there: the form and contours. The scale model reproduction almost fully respects the genre's didactic and educational mission. No wonder that the delicate red wall-to-wall carpet construction was exhibited in the children's gallery of the Centre George Pompidou. Clad in red, this sacred mountain, this land of legend and symbol of Japanese identity is once again represented. The red hue conflicts with the realism of the volume and the clarity of the rendering. This topples nomenclatures and the retinal expedition ends up generalizing Mount Fuji as being just another mountain, just another circumscribed observation object. Stripped of its geographic claims and codes, the symbol has become a pleasant miniature mountain. The arbitrariness of the cross-section certainly contributes to this effect and leads one to fictionalize the real mountain. A sample taken from another world, this is what *Fuji-San* resembles: no wonder that David Renaud, after having explored geography in depth, has now taken a liking to science fiction. When he created *Basse Mana S.E., Guyane Française*, 2005, the red carpet fabric amassed on a circular surface made the reliefs look like a Martian landscape; even though it continued to be rigorously guided by reference data, the aesthetic shifted towards the fantastic.

David RENAUD, *Col de Larche*. Maddalena, 2011. Table relief/Relief Table. Échelle altimétrique/Altimetric scale: 1/2000°; échelle planimétrique/Planimetric scale: 1/3000°. Acier Corten, ciment/Corten Steel, cement. Diam. 600 cm; h. 124 cm. Photo: David RENAUD, Projet Viapac, Route de l'art contemporain, Conseil général des Alpes de Haute-Provence.

comme il se doit, les sommets, les altitudes, les municipalités et lieux-dits. Impossible de juxtaposer l'œuvre de David Renaud avec ces données, et le paysage alentour d'un même trait. Si l'on souhaite se repérer dans le paysage à partir de ces indications, la sculpture sort du champ de vision. *A contrario*, sa contemplation exclut le site. *In situ* techniquement, l'œuvre évacue complètement cette condition pour créer son propre espace dans un jeu de retournements complexe. Car si l'on cherche à forcer la sculpture à indiquer quoi que ce soit, c'est une véritable gymnastique confondante qu'il faudra savoir pratiquer pour s'y retrouver. L'expérience dit bien cette incompatibilité du rapport à l'échelle, entre le réel et la figuration. De nouveau, la représentation analytique de l'artiste affirme son propre espace, sa propre temporalité, incompatibles avec ceux du paysage qu'il modélise. Depuis la cartographie et ses outils topographiques, David Renaud géolocalise des zones intermédiaires non répertoriées. Avec les outils mêmes servant à notre navigation dans le monde réel, ses sculptures et ses mises en espaces taillent ce que Marc Augé nomme des non-lieux, symboles de la surmodernité³. Mais plutôt que de les placer dans les zones internationales des aéroports, les autoroutes ou les centres commerciaux standardisés comme le fait le sociologue, David Renaud bâtit ses non-lieux à partir de lieux mythiques, de territoires, de données géographiques exactes. Pour preuve, lorsqu'il entreprend son *Atlas des 119 jours autour du monde* (2006) à partir de la route suivie par le navigateur Marc Thiercelin dans la course en solitaire du Vendée Globe en 2004-2005, l'artiste répertorie-t-il avec une rigueur maniaque les positions exactes, au jour le jour. Cette croix sur un fond bleu forme un non-lieu, une aspérité dans le réel cartographique, elle dilate un espace d'expérience mentale et physique en creusant une faille temporelle dans la rationalité des rapports de position de course. 119 planches au bleu quasiment uniforme nous en tiennent informés. Vous êtes ici, assurément, voilà ce que nous indique David Renaud. ←

Bénédicte RAMADE est critique d'art, spécialisée en art contemporain ainsi que sur les questions de nature et d'écologie. Attachée à la rédaction du magazine *L'œil* depuis 1999, elle a également collaboré à plusieurs revues, de *Parachute* à *Zérodeux*. Commissaire d'exposition indépendante, elle a travaillé sur l'artificialisation de la nature dans *Acclimatation* (Villa Arson, Nice, 2008-2009) et démonté les interprétations écologiques du recyclage dans *REHAB, L'art de refaire* (Espace EDF, Paris, 2010-2011). Chargée de cours à l'Université Paris 1 – La Sorbonne, elle vient d'y terminer son doctorat consacré aux *Infortunes de l'Art écologique américain*. Bénédicte Ramade est en cours d'installation au Québec.

NOTES

1. Robert Irwin, dans «*Being Circumstance: Notes Towards a Confidential Art*» (1985), nomenclature quatre conditions possibles pour l'art sur site ou public: *Site dominant*, *Site adjusted*, *Site Specific* et *Site conditioned* ou *determined*: «Here sculptural response draws all of its cues (reasons for being) from its surroundings. This requires the process to begin with an intimate, hands-on reading of the site. This means sitting, watching, and walking through the site, the surrounding areas (where you will enter from and exit to), the city at large or the countryside», in *Being and Circumstance*, Larkspur Landing, Lapis Press, 1985, p. 9-29. / In his *Being Circumstance: Notes Towards a Confidential Art*, Robert Irwin classifies the possible nomenclature conditions for onsite or public art: *Site dominant*, *Site adjusted*, *Site specific* and *Site conditioned* or *determined*: "Here sculptural response draws all of its cues (reasons for being) from its surroundings. This requires the process to begin with an intimate, hands-on reading of the site. This means sitting, watching, and walking through the site, the surrounding areas (where you will enter from and exit to), the city at large or the countryside," in *Being and Circumstance*, Larkspur Landing, Lapis Press, 1985, p. 9-29.
2. Brian O'Doherty, *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, Patricia Falguière (dir.), traduit par Catherine Vasseur, jrp/Ringier, 2008, p. 37: «Cet espace sans ombre, blanc, propre, artificiel, est dédié à la technologie de l'esthétique. Les œuvres d'art y sont montées, accrochées, distribuées pour étude. Leurs surfaces irréprochables ne sont pas affectées par le temps et ses vicissitudes. L'art y vit dans l'espèce d'éternité de l'exposition et bien qu'on y distingue une multitude de "périodes" (le modernisme tardif), le temps n'a pas de prise sur lui.» / Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space, Expanded Edition*, San Francisco, University of California Press, 2000, p.15: "Unshadowed, white, clean, artificial, the space is devoted to the technology of esthetics. Works of art are mounted, hung, scattered for study. Their ungrubby surfaces are untouched by time and its vicissitudes. Art exists in a kind of eternity of display, and though there is lots of 'period' (late modern), there is no time."
3. Marc Augé, *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992. / Marc Augé, *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, trans. John Howe, London, Verso, 1995.

COL DE LARCHE, 2011

Back on earth, things do not get any easier as the experience is transposed to a site: a landscape in this instance. The map is implicitly linked to the landscape: there are two representations—one mathematical, and the other subjective—which have become superimposed in common sense. For David Renaud this does not apply. In the absence of the white cube as a standard place from which to overturn cartographic codes, it is the reality of the landscape that will fuel an even more critical deconstruction. At the Col de Larche (Madalena Pass), on the Franco-Italian border, David Renaud developed a viewpoint indicator that presents hikers with a situation in which they cannot make the landscape and the artist's vision correspond to one another. Lodged upon a circular podium, there is a steel representation of the area that is made using a concentric strata system similar to the one in *Everest II*. The sculpture reveals both its underpinnings and its relief, giving a totally artificial impression of the surroundings, their constructed nature drawing from both geography and the landscape genre.

A slab containing all the information indicates the peaks, altitudes, towns and localities of the nearby region. It is impossible to juxtapose David Renaud's work with this information and the surrounding landscape at one go. If one wants to orient oneself in this landscape based on these indications, the sculpture is no longer within one's field of vision. On the contrary, if one contemplates it, it is the site that is excluded. Technically site-specific, the work completely evacuates this condition to create its own space in a complex interplay of reversals. To find one's way by forcing the sculpture to indicate anything whatsoever, one has to engage in some truly confusing contortions. This experience eloquently sums up the incompatibility of the relationship to the scale, between the real and its portrayal. Once again, the artist's analytical representation claims its own space, its own temporality, which are incompatible with those of the landscape it is modelled on. With his cartography and topographic tools, David Renaud geolocates intermediary and unlisted zones. Using the same tools that help us to navigate the real world, these sculptures and their emplacement carve out what Marc Augé calls non-places, these symbols of supermodernity.³ But rather than placing them in the international zones of airports, highways or standardized shopping

centres as the anthropologist does, David Renaud builds his non-places from mythical sites, territories, and precise geographic data. For instance, when he undertook his *Atlas des 119 jours autour du monde* (2006) based on the route taken by the sailor Marc Thiercelin in the solitary Vendée Globe 2004-2005 race, the artist listed the boat's exact daily positions with an obsessive rigour. This cross against a blue background is a non-place—a rough patch in cartographic reality—that widens the space of our mental and physical experience by burrowing a temporal fault line in the rationality of the race position relations. The 119 plates, rendered in a nearly uniform blue, keep us up to date. Surely, you are here, that is what David Renaud lets us know. ←

Translated by Bernard SCHÜTZE

Bénédicte RAMADE is an art critic, specializing in contemporary art with a concern for nature and ecology. Since 1999, she has been on the editorial staff of the magazine *L'œil* and has also written for many magazines, including *Parachute* and *Zérodeux*. As an independent curator, she looked at the artificializing of nature in *Acclimatation* (Villa Arson, Nice, 2008-2009) and has shown ecological interpretations of recycling in *REHAB, L'art de refaire* (Espace EDF, Paris, 2010-2011). A lecturer at Université Paris 1 - La Sorbonne, she recently completed her doctorate, which focused on *Infortunes de l'Art écologique américain*. At present, she is preparing her move to Quebec.